anxa
86-B
4214

HENRY ASSELIN

L'IMPRESSIONNISME

A. W. SIJTHOFF'S UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ
— LEIDEN —

L'IMPRESSIONNISME

E. MANET — ARGENTEUIL; LA BARQUE.

(à MM. Bernheim jeunes, Paris)

L'IMPRESSIONNISME

CONFÉRENCE FAITE À AMSTERDAM, DANS LA GRANDE SALLE DE L'EXPOSITION FRANÇAISE, AU STEDELIJK MUSEUM, LE 3 FÉVRIER 1917.

A. W. SIJTHOFF'S UITGEVERS-MAATSCHAPPIJ
— LEIDEN —

L'IMPRESSIONNISME

Mesdames, Messieurs.

Vous devez à l'initiative du Comité Hollande-France d'avoir aujourd'hui sous les yeux un ensemble assez caractéristique de toiles de l'Ecole Française de peinture connue sous le nom d'Ecole Impressionniste. Le Comité se propose, comme vous savez, de faire mieux connaître dans ce pays la France intellectuelle et artistique. Cette Exposition est la première réalisation de son programme.

Dans son discours d'inauguration, à La Haye, en novembre dernier, le Président du Comité Hollande-France, M. le Professeur Salverda de Grave, a bien voulu, en me nommant, m'associer à l'oeuvre amicale entreprise par nos deux pays, le vôtre et le mien. Je reste dans l'esprit de nos projets communs en vous présentant aujourd'hui ces oeuvres et en prétendant

vous expliquer l'origine et les tendances de l'Impressionnisme français, conformément, d'ailleurs, à la demande qui m'a été faite par le Comité Hollande-France, il y a plusieurs mois, dès l'organisation de cette Exposition. Et au moment d'unir sous cette forme, qui n'est pas la seule, mes efforts à ceux de nos amis hollandais, j'ai à coeur de remercier la section d'Amsterdam du Comité d'avoir bien voulu m'ouvrir pour une petite heure cette salle où il me plait de me sentir, non chez moi, mais chez vous.

Vous trouverez, sans doute, très naturel que j'éprouve quelque émotion à l'idée de parler de peinture devant vous, non seulement dans un tel cadre, mais encore dans ce pays de Hollande qui est l'un des berceaux les plus riches et les plus féconds de l'art de peindre.

Je suis très tenté de vous dire: „ Ne m'écoutez pas, mais regardez autour de vous; ce temps que vous me donnez, je le vole à ces belles oeuvres qui méritent bien autrement votre attention; vous êtes venus pour elles, non pour moi; regardez-lez avec vos yeux de Hollandais si bien instruits en matière de peinture; vous les jugerez vite et bien, vous les comprendrez, car l'éloquence de cet art au fond très simple, très sincère, tout frémissant de vérité, aura tôt fait de vous toucher".

Je sens bien que ce serait là le meilleur discours que je puisse vous tenir: mais ma tâche, ainsi, serait trop facile et j'en aurais trop vite fini.

Il me faut vous reconter l'histoire de cette peinture. Comme si elle avait une histoire! Des hommes sont venus, des artistes, qui ne sentaient pas comme les autres hommes et qui, guidés par un instinct nouveau, poussés par le génie qui était en eux, rêvaient d'exprimer la nature en dehors de toute convention et telle qu'ils la voyaient. Cela pourrait se passer de commentaires: mais, ces hommes, des influences ont pesé sur eux; ils ont eux-mêmes fait école; ils ont subi les circonstances de leur temps ou en ont profité; ils ont eux-mêmes contribué à ces circonstances, et c'est tout cela qui constitue une histoire.

Voulez-vous, par la pensée, et pour quelques instants, quitter cette salle et vous transporter à La Haye, dans les salles du Musée Mesdag? Il y a là, dans un petit coin, un Corot bien étonnant. Cela représente une espèce de rocher hérissé en promontoir et couvert de mousse brune; quelques arbres étendent leurs branches comme des bras alanguis; le ciel se voit mal, l'air se devine à peine; le tout — comme on dit aujourd'hui dans les ateliers — le tout est fait au bitume, c'est-à-dire d'une couleur épaisse, noirâtre, terriblement

vernissée. C'est, évidemment, un Corot de la première manière, une oeuvre de l'élève, non du maître, une œuvre, j'imagine, de 1815 environ. Mais passez dans la salle voisine: là se trouve encore un Corot; un ciel rosé par le soleil couchant l'illumine; une eau claire et pure le traverse; des arbres dont les feuilles semblent soutenues par un vent léger remplissent de leur vie abondante les côtés de la toile; la terre, le sol apparaît, gras et généreux et nuancé; l'atmosphère, à travers une brume timide, palpite et résonne des mille bruits de la nature. C'est, cette fois, un vrai Corot, une œuvre du maître, de l'homme révélé, de l'artiste dégagé des leçons trop étroites de l'Ecole des Beaux-Arts. Entre ces deux toiles tient toute l'histoire de l'Impressionnisme avant la lettre.

Mais revenons ici: vouz avez tous remarqué cette toile de Claude Monet, cette nature morte. C'est parfait; c'est de tous les temps; c'est un chef-d'œuvre indiscutable; il vous semble, sans doute, comme à moi, l'avoir vu au Louvre à moins que ce ne soit plutôt ici, dans votre grand Musée National; il pourrait être signé d'un bon maître de l'école hollandaise d'autrefois. Mais, je vous le demande, puisque c'est si vieux, puisque nous l'avons tant vu déjà, ce petit tableau, sous des signatures diverses et à travers les âges, puisqu'il ne nous

apporte rien de nouveau, était-il bien nécessaire que Claude Monet vînt au monde pour le faire, ce bon vieux chef-d'œuvre? J'aime mieux, je l'avoue, ces nénuphars et l'eau bleue qui les berce, que je vois là-bas, et cette cathédrale de Rouen dont la pierre magnifique a si étroitement épousé le ciel que tous deux se confondent dans le même rêve imprécis. Les nénuphars et la cathédrale sont du même Claude Monet: mais des années se sont écoulées entre la nature morte et ces toiles. La science du peintre a fait la nature morte; l'art de l'homme sensible, enthousiaste et libéré, a fait les nénuphars et la cathédrale. Voilà, encore une fois, entre ces toiles, toute l'histoire de l'Impressionnisme.

Il faut remonter jusqu'à Delacroix si l'on veut aller jusqu'aux sources de l'Impressionnisme. Je sais qu'il y avait eu, avant Delacroix, bien avant, au XVIIIe siècle, Watteau et Fragonard, et, plus tôt encore, le délicieux Claude Lorrain. Je sais bien que nos Impressionnistes, et tout particulièrement Renoir, descendent en ligne directe de Watteau, de Fragonard et de Claude Lorrain, et qu'ils montrent d'ailleurs par là à quelles racines profondes de l'art essentiellement français il se rattachent. Mais je voudrais fixer, pour vous, sans discontinuité, l'évolution de la peinture française depuis Delacroix

jusqu'à cette école moderne répresentée ici par ses principaux maîtres.

Delacroix est le grand novateur dans un temps où brille surtout Ingres, classique d'ailleurs lui-même rénové. Ce temps est rude pour la peinture. L'éducation de Rome pèse alors de toutes ses forces. Il y avait eu le Poussin et ses belles tapisseries, puis David et ses nombreux adeptes. Le paysage surtout mourait de vieillesse. Un paysage, c'était alors ,,un fond de collines, un duo d'arbres, un ruisseau de verre filé, qui servaient d'accessoires à une scène de l'histoire sainte ou de l'histoire grecque ou romaine".

Une révélation vint des paysagistes anglais Constable et Bonington. Elle s'affirma et se développa plus tard avec Turner. Je ne voudrais pas ici me livrer au jeu trop facile des influences: tout provient de tout; les hommes descendent des hommes; un peintre, quelle que soit sa personnalité, se forme à l'école des peintres; il est fatal que le génie d'un artiste réagisse sur le génie d'un autre artiste, et, après cela, il est bien évident que Rousseau, Huet, Dupré, Corot, Diaz, Daubigny, Millet, Courbet, connaissaient les oeuvres de Constable et de Bonington, que Claude Monet et Pissarro fréquentèrent, à Londres, l'admirable Turner, lui-même issu de Claude Lorrain, et que Renoir, Cézanne, Degas, Manet

aussi peut-être et le même Claude Monet et le même Pissarro connurent à Paris votre compatriote, le noble et émouvant Jongkind. Tous ces peintres, selon leurs dates, ont ouvert, les uns aux autres, les voies nouvelles où chacun est entré librement, avec sa foi et sa personnalité propes.

Je viens de nommer Rousseau, Huet, Dupré. Corot, Diaz, Daubigny, Millet et Courbet: c'est l'école de 1830, qu'on appelle aussi l'école de Fontainebleau ou de Barbizon. Ces hommes viennent immédiatement après Delacroix, l'initiateur. Ils sont admirablement représentés au Musée Mesdag, de la Haye, et vous les connaissez bien. Ils sont les vrais pères de l'Impressionnisme. Leur cas est très simple. Des messieurs décorés et bien habillés leur enseignaient, à l'Ecole des Beaux-Arts, derrière des vitres et peut-être même derrière des rideaux quand il y avait trop de soleil, l'art de composer, de bien dessiner et de bien peindre un groupe, une figure, un paysage. Eux, jeunes, ardents, épris de liberté, étouffaient. Il s'avisèrent un jour que, sans doute, ils trouveraient dans la nature elle-même, dans la campagne, dans la forêt, sous le grand ciel, dans l'air et dans le vent, des sujets de tableaux plus vivants et des enseignements plus profitables. Ils désertèrent l'école. Ils s'installèrent, presque tous, dans la forêt de Fontaine-

bleau, à Barbizon, et là, toujours dehors, allant à l'aventure, suivant la seule impulsion de leurs caprices et des réactions qu'un beau spectacle — beau par les lignes ou par la couleur — opérait sur leur sensibilité avivée, ils virent la nature dans toute sa vérité, ils la comprirent, ils l'aimèrent, il communièrent avec elle.

La vérité séduit, flatte et s'impose. C'est la seule chose au monde qui ne déçoive pas. La recherche de la vérité est passionnante. Si près d'elle, les peintres de Barbizon travaillèrent avec un zèle incomparable; l'enthousiasme et le génie même maniaient leurs pinceaux. Ils firent les oeuvres admirables que vous connaissez et qui marquèrent profondément l'évolution du paysage vers la couleur, vers la sensation, vers la vie.

Mais fallait-il s'arrêter sur ce chemin enchanteur, aux horizons éclairés et lontains? Ne fallait-il pas au contraire pousser plus loin encore, s'attaquer à la lumière elle-même, la saisir, la réaliser, en fixer les jeux capricieux, le rêve d'un moment? C'est ce qu'ont pensé les peintres de la génération suivante, les Manet, les Claude Monet, les Renoir, les Pissarro, les Cézanne, les Sisley, qui nous intéressent aujourd'hui. Ils ont tenté de peindre la lumière, l'impondérable, l'immatérielle lumière qui enchante nos yeux, qui réchauffe notre corps, qui éclaire notre esprit et réjouit notre

coeur. Ils ont voulu la reproduire, et non seulement dans l'espace, sur les champs, sur la mer, mais encore sur le visage des êtres, sur la forme des choses, sur le corps nu de la femme, deux fois éclairé, et par la lumière du jour et par la lumière de la vie. Entreprise audacieuse, sans doute, mais noble et généreux dessein. La recherche de la vérité, la synthèse des effets intérieurs et extérieurs, l'amour de la lumière, du mouvement et pour tout dire de la vie, et tout cela exprimé dans l'impression immédiate, voilà l'Impressionnisme.

Ce mot d'impressionnisme a une histoire. Ce n'est qu'une anecdote, mais je vous la dirai parce que, comme bien souvent les simples anecdotes, elle est très significative. Je la tiens du vieux maître Renoir, que j'ai eu la joie d'approcher souvent, que j'ai vu à l'oeuvre et que j'aime autant que je l'admire. C'était en 1874. Renoir, Monet et les autres, refusés au Salon officiel, allaient fonder le premier salon des Indépendants. Claude Monet, qui exposait plusieurs toiles, en montra une à son ami Renoir et lui fit part de l'indécision où il était quant au titre à donner à cette ouvre. Cela représentait le port du Hâvre au petit matin ; les quais et les mâts des navires apparaissaient à peine dans une brume pleine de mystère.

— C'est tout ce qu'on voudra, dit Monet. Pourquoi

diable faut-il donner un nom à un tableau? Cette affaire-là n'est que pour les yeux.

— C'est vrai, dit Renoir; mais il faut un titre; un titre banal „Marine" ou „Matin au Hâvre" précisera trop étroitement et réalisera mal le tableau dans l'esprit du spectateur. Qu'est-ce que tu as voulu faire?

— J'ai voulu, répondit Monet, traduire une impression.

— Eh bien! fit Renoir, c'est bien simple, appelle ça: „Impression".

Le tableau fut exposé et figura au catalogue sous cette dénomination. Le mot, si caractéristique par lui-même et si révélateur, était lancé. Le tableau fut très remarqué et très critiqué. La critique s'empara du mot et en fit l'impressionnisme et les impressionnistes.

Manet avait déjà exposé quelques ébauches en 1863. C'était un novateur quant à la ligne surtout, moins quant à la couleur, un novateur qui semblait descendre de Goya. On le tolérait. Mais les vrais débuts de l'école impressionniste, du groupe, datent de cette année 1874.

Rien ne peut donner l'idée de la guerre que l'on fit à ces jeunes peintres qui, hardis, insouciants, désintéressés, n'aimaient que leur art, ne cherchaient qu'à traduire, loin de tout parti-pris, dans le plus complet

mépris des formules, les sensations profondes qui les agitaient devant les merveilles de la nature et du corps humain étalées dans le libre jeu de la lumière. De toute évidence, ils ne faisaient pas autre chose que de continuer les Rousseau, les Dupré, les Corot, les Diaz, les Daubigny, les Courbet, et c'est précisément au nom de ces maîtres qu'on prétendait les assassiner à force de malédiction et d'injures. On empêchait, par tous les moyens possibles, la vente et même l'exposition de leurs tableaux. A l'âge de quarante ans, Renoir gagnait misérablement sa vie en vendant pour un morceau de pain ses toiles à la douzaine. En 1875, au cours d'une vente à l'Hôtel Drouot, les tableaux de Monet atteignent 165 francs; parmi ceux de Renoir, dix n'atteignent pas 100 francs; plusieurs se vendent 45 francs. La critique ne connaît plus de mesure; les journaux sont pleins de railleries méchantes à l'endroit des Impressionnistes. Au cours d'une autre vente, l'année d'après, les amateurs de peinture officielle font un esclandre et, fous furieux, menacent de crever les toiles à coups de canne et de parapluie. La lutte dure des années, jusqu'en 1888 environ, où, enfin, grâce à Zola, qui s'attache particulièrement à la défense de Manet, grâce à Duranty, à Théodore Duret, à Huysmans, à Octave Mirbeau, une accalmie se produit. Le même snobisme qui haïssait la

peinture nouvelle va bientôt s'éprendre d'elle et lui faire un sort extraordinaire. Un Manet, un Claude Monet, un Renoir se vendront brusquement 10.000, 20.000 francs. Aujourd'hui, tel Manet est à 70.000 francs, tel Renoir à 150.000. Manet est mort dans les premières lumières de son triomphe; Monet et Renoir vivent une vieillesse tranquille et poursuivent dans le silence leur œuvre; ils travaillent sans relâche, toujours. Le maître Renoir, à 70 ans, disait un jour devant moi cette parole sublime: „Je commence à connaître mon métier".

La peinture, la littérature, la musique expriment parallèlement et dans un sentiment semblable la nouveauté d'une époque. Ces noms d'écrivains que je viens de jeter dans cette causerie, Zola, Octave Mirbeau, il est bien intéressant de les rapprocher de ces noms de peintres Manet, Renoir, Cézanne. De même, il est intéressant de songer que l'époque de Delacroix, de Rousseau, des peintres de l'école de 1830, était aussi celle de Balzac, et des écrivains romantiques, et de Flaubert. Guy de Maupassant vient un peu plus tard. C'est là, de 1820 jusqu'à nos jours, un siécle où l'esprit français, plus passionné peut-être qu'aux grandes heures de la Révolution, poursuit à travers mille transforma-

A. RENOIR — FEMME NUE COUCHÉE.

tions l'âpre lutte pour la vérité, pénètre dans le réalisme, s'en détourne et, dans un sursaut d'idéalisme, se lance dans les rêves abondants et majestueux, puis redescend sur la terre et, âprement attaché à elle, lui demande tous ses secrets, le secret de sa force, de sa beauté, le secret de sa douleur, de sa tendresse, le secret de ses lumières, le secret de l'éternelle inquiétude qui flotte sur elle comme des vapeurs sur les eaux immobiles d'un étang. L'évolution de la peinture, de Delacroix jusqu'à Cézanne, est en relation directe avec ces phénomènes de l'esprit français exprimés d'autre part par les écrivains des mêmes générations.

Vous faites de vous-mêmes la différence qu'il faut faire entre les peintres de 1830 et nos Impressionnistes. C'est la différence d'une génération à une autre. 1830, c'est le Romantisme. Plus tard, le rêve et la sensibilité sont d'une autre qualité. Ce Romantisme, vous en voyez nettement l'expression dans les toiles de Daubigny ou de Rousseau. Il y a encore là un certain artifice. Et cet artifice apparaît bien mieux encore dans le poétique Corot. On raconte que Corot „inventait" souvent ses paysages. Il cherchait, dans la forêt, un sujet. Arrivé au bord d'une clairière, il s'arrêtait, s'installait, peignait la clairière avec son fond d'arbres et les brumes légères caressant les branches. Puis il repartait. Et si, sur son

chemin de retour, il découvrait tout à coup un bel arbre, particulièrement intéressant, il s'arrêtait de nouveau et ajoutait cet arbre à ceux de tout à l'heure, au premier plan de sa toile, à droite ou à gauche. Et vous savez qu'il arrivait souvent, par la suite, que la clairière se peuplât de merveilleux petits personnages, nymphes ou sylphes, comme sortis d'un songe d'une nuit d'été. Les Impressionnistes sont plus vrais, plus près de la vérité courante, même lorsqu'ils sont des poètes comme Claude Monet. Je ne parle pas d'Odilon Redon, qui fait exception, et qui a souvent fait de l'illusionnisme. Ils ont vraiment cherché à rendre la nature telle qu'elle est. Ils se sont attachés à cette idée toute moderne de la vérité. Ils n'ont pas voulu voir à travers une théorie, une convention quelconque. Ils ont fui l'artifice. Ils ont prétendu voir sainement et clairement, et ils ont peint avec les moyens les plus simples, ce qu'ils voyaient, et rien que cela.

Et alors, la conquête de la lumière, la réalisation de la poésie de la lumière, voilà ce qu'a fait l'Impressionnisme. Il l'a fait avec amour, avec une vraie tendresse pour la forme la plus émouvante de la beauté, le rayonnement de la vie réelle. Les sujets les plus simples, les scènes les plus courantes, les attitudes les plus ordinaires ont fourni aux Impressionnistes tous leurs sujets: ce

sont des réalistes et en même temps des rêveurs; mais le rêve, et c'est là, à mon avis, leur grande supériorité morale, ils le tirent de la vérité telle qu'elle est, de la vérité humaine accessible à tout le monde. Leur prétention n'est allée que jusqu'à reproduire l'éphémère, la vision d'un moment: mais Renan a dit: „Tout est éphémère, mais l'éphémère est quelquefois divin". „Ils représentent l'apparition des choses dans l'espace, mais aussi leur signification", a écrit excellemment Gustave Geffroy; et leurs toiles sont autant de synthèses de ces choses innombrables, qui sont nous-mêmes, et le monde qui nous entoure, et l'ambiance qui détermine nos sentiments et nos pensées. Avec leur apparence de matérialistes maniant parfois rudement la pâte ou sacrifiant le dessin, ils donnent, a dit encore Gustave Geffroy, „le résumé en évoquant le reflet de tout; ils arrivent aux aspects généraux par la construction locale, ils ne dessinent pas par les lignes et les taches plates des couleurs, mais par le modelé des surfaces et la réalisation du phénomène atmosphérique".

On leur a fait souvent grief du choix de leurs modèles, de leurs sujets: „Je n'ai jamais rien vu de laid dans la nature", disait Constable. Et, en effet, pourquoi, de quel droit décernons-nous un brevet de laideur à ce qui n'est pas conforme à nos goûts personnels, à nos préjugés,

à l'éducation de notre oeil? La conception de la beauté, telle que nous nous la faisons, et telle qu'elle nous vient d'Athènes et de Rome, est-elle la seule vraie? Qu'est-ce qui nous autorise à le prétendre? La grande beauté, la beauté prépondérante, n'est-elle pas plutôt dans la seule expression de la vie, dans le mouvement des formes et dans l'émotion des couleurs? Les Impressionnistes semblent l'avoir démontré.

Cet amour de la vie, nul ne l'a plus profondément dans le coeur, nul ne l'exprime mieux qu'Auguste Renoir. Je voudrais vous parler de lui, puisque je le connais mieux que les autres. Il est, d'ailleurs, peut-être, le plus représentatif de son école et de son temps et de sa race. Et le hasard, je crois, a voulu qu'on lui fît dans cette Exposition la part la plus belle. Il est le peintre de la femme, de la fleur, de la nature: et vous voyez ici, de lui, ce nu magnifique, ce pastel frais comme la joue même d'une jeune fille, un bouquet de roses là-bas, un buste de femme ailleurs, et enfin ce Coin de Jardin à Montmartre. Mais je ne saurais vous parler de Renoir sans vous parler des autres. Rien n'est plus curieux à constater que la diversité de ces tempéraments de peintres, amis les uns des autres, travaillant pour ainsi dire ensemble et gardant malgré tout leur originalité propre. Quand l'Impressionnisme ne serait comme on l'a dit,

qu'un jeune rameau sur le vieil arbre de la peinture, il n'en resterait pas moins vrai que l'époque qui a fourni d'un coup toute cette pléiade d'hommes est une époque admirable et qu'une sève merveilleuse a poussé le jeune rameau en question.

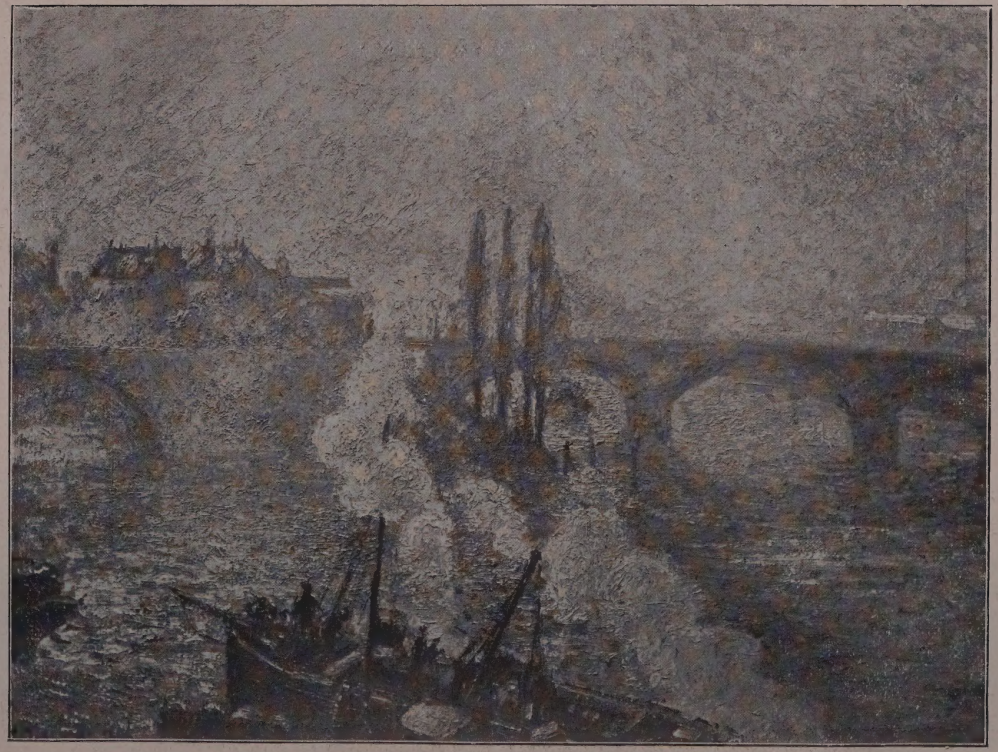
Manet est la force, la puissance. Ses toiles, au dessin un peu âpre, à la ligne de couleur extraordinairement vigoureuse, sont peut-être les plus synthétiques de toutes celles de l'école. Ses paysages s'agrandissent démesurément: c'est chaque fois un monde et toute la nature. Claude Monet est le poète, le musicien: ses toiles sont autant de symphonies; la voix des fées modestes qui habitent avec les grillons sous les brins d'herbe, et celle des fées élégantes qui habitent le coeur des fleurs précieuses, y chantent l'hymne de la nature ensoleillée et mystérieuse. Cézanne, c'est le chercheur et l'inquiet qu'une volonté mal définie préoccupe et que la passion de l'exactitude à travers la synthèse tourmente sans répit. Ses amis racontent qu'on le surprenait parfois dans les champs, dans la forêt, penché sur son chevalet, interrogeant avec opiniâtreté la nature qu'il cherchait à exprimer, seul alors au monde, ardent, concentré, attentif, respectueux. Ou bien s'en allant, désespéré, abandonnant sa toile par terre: jamais satisfait, jamais content de lui, comme tous les vrais artistes. Et pourtant, quoi

de plus original et de plus beau que la trame vigoureuse de ses profondes tapisseries, que cette couleur si particulière qui est la sienne, ce vert mêlé de bleu où se glissent les rayons solaires?

Pissarro, lui, c'est le vieil enfant ignorant de toute complexité, simple comme un pâtre, ému d'une tendresse exquise par les aspects les plus modestes de la campagne, du ciel et de l'eau. Son oeuvre est celle d'un coeur simple. Mais il a exprimé la simplicité avec une telle vérité, que l'enthousiasme, qu'il n'avait peut-être pas, c'est nous maintenant qui l'éprouvons devant ses toiles si sincères.

Le hasard lui a fait, à lui aussi, la part belle dans cette Exposition. Vous avez de lui, sous les yeux, notamment, une admirable vue de Rouen dans la brume, et un clair petit paysage: „Les bords de l'Oise".

Les brumes du Nord remontent volontiers la Seine. Rouen, à certaines heures du jour, s'enveloppe de ces voiles mystérieux, de cette gaze légère qui flotte sur son port, encadre les navires et les ponts, et s'accroche aux flèches des églises. Dans une grisaille bleuâtre, les contours de la pierre s'estompent, les formes s'accusent dans les premiers plans et se profilent en ombres au loin. Le spectacle s'agrandit de toute cette imprécision, et le rêve et la réalité se mêlent dans une impression



C. PISSARRO — LA CÔTE SAINTE-CATHERINE, À ROUEN.

(à M. Durand-Ruel, Paris)

passagère. C'est ce que Pissarro a si bien traduit dans cette ouvre admirable: La Côte Ste Catherine.

Il se joue de la brume, mais il se joue aussi de la lumière, et il le pouve dans son petit paysage des bords de l'Oise où, avec de l'eau, du ciel, un peu de verdure et quelques remorqueurs, il a réalisé tout ce que la vie, en pleine nature, peut avoir de force sereine et tranquille. L'air, dont vit et respire ce petit tableau, est vraiment merveilleusement exprimé. La pluie et le vent ont passé par là. On n'a jamais rien peint de plus vrai.

Sisley, c'est l'aristocrate de la forêt, le raffiné de l'automne; Guillaumin, c'est le délicat, le pur; Berthe Morizot, c'est la grâce et une certaine candeur féminine, ce sont les yeux clairs que expriment un ravissement avec une honnêteté scrupuleuse; Degas, — Degas, qui disait, avec tant d'esprit et tant de justesse: „On nous fusille, puis on fouille nos poches!" — c'est l'artifice fait homme, l'artifice créé, vivant et simplifié. J'aurais voulu nommer Raffaëlli, Lépine, Carrière, Besnard, qui, malheureusement, ne sont pas ici. Gauguin, c'est le réalisateur, Seurat, le minutieux, Toulouse-Lautrec, le tourmenté, l'observateur, le juge; Odilon Redon, enfin, c'est la fantaisie, la plus délicieuse des fantaisies, le rêve enveloppant et berceur, le génie de

l'imaginaton et, dans l'art de la fleur, la baguette magique qui colle tout à coup sur la toile, avec ses couleurs éternelles, la fleur, elle-même, fraîchement cueillie, encore humide de rosée, encore vivante et comme émue sous la poussée de sa sève toujours présente. Je nommerai seulement Maurice Denis, Bonnard, Vuillard, qui sont des élèves, les meilleurs.

Renoir résume plusieurs de ces hommes. On s'est plu à l'appeler le classique de la bande. Il est difficile, en effet, devant ce Nu, de ne pas songer à Ingres. Ingres seul a traité, avant Renoir, les contours du corps féminin avec cette rondeur voluptueuse. Mais Renoir a empoigné la vie avec une ardeur et une vérité bien plus grandes. On peut ne pas aimer ce visage qui pourtant crie la vie par sa bouche sensuelle et ses yeux vifs et son front obstiné; mais ce qui est purement merveilleux, ce qui est admirable dans ce tableau, c'est le rose de la chair, la courbe si délicate des membres et le feu intérieur, le sang circulant sous la peau, qui illumine vraiment tout le tableau. Ce corps, mollement étendu, respire, il palpite, il vit: c'est le chef-d'oeuvre.

Ce Coin de Jardin à Montmartre est d'une qualité analogue dans un autre genre. Renoir est, à mon avis, le plus grand paysagiste de l'école impressionniste, car il est arrivé à traduire tout ce qu'il y a

de mystérieux, d'impondérable, d'enchanteur dans la nature. Je souhaite qu'à quelque distance de ce tableau, vous l'examiniez tout à l'heure avec un soin particulier, sous un bon angle de lumière, et les yeux à demi clos, de façon à filtrer le regard, comme par un jour de grand soleil. Vous trouverez alors comme moi, j'en suis sûr, que l'atmosphère de ce tableau est celle-là même que vous percevez au dehors; qu'elle est là, enveloppant les arbres, dominant le chemin vert, qu'elle s'étend jusqu'aux dernières limites de la perspective; qu'elle est toute frémissante, toute palpitante de la chaleur de l'été, et qu'autour de la vie des feuilles, dans le centre lumineux de ce paysage, on verrait pour un peu et l'on entendrait l'essaim bourdonnant des minuscules insectes qui tourbillonnent dans la lumière.

J'ai eu souvent l'occasion d'approcher le maître Renoir, de le voir travailler, de l'entendre parler, à Paris, dans son atelier de la rue Caulaincourt, puis du Boulevard de Clichy; en Bourgogne, dans le petit village d'Essoyes où il passait l'été, et dans le Midi, à Cagnes, non loin de Nice où, pendant l'hiver, il se grisait de la vue des fleurs et de la caresse chaude du soleil.

A Essoyes, le matin, après le petit déjeuner, nous quittions ensemble la salle à manger de sa maison de campagne et nous allions au fond du jardin où son

chevalet, tout préparé, l'attendait. Il y avait là un pommier en fleurs; sous ce pommier il faisait asseoir une belle et fraîche fille des champs, habillée de toile claire, coiffée d'un grand chapeau de paille. Elle prenait la pose qu'elle voulait, assise par terre, les mains occupées à effeuiller une fleur. Et lui se passionnait pour les jeux de la lumière sur le visage et sur la robe, indiquait timidement les yeux perdus dans l'ombre du chapeau et marquait fortement, comme avec du sang, la tache rouge de la bouche illuminée de soleil.

Il me raconta un jour ses premièrs démêlés avec la critique. C'est une histoire et qui ne manque pas de signification si on veut la généraliser. C'était au début de l'Impressionnisme, lors des premiers salons des Indépendants. Renoir avait exposé un tableau représentant une femme assise sur une chaise et dont le menton s'appuyait sur la paume de sa main droite. Elle avait un air rêveur, le regard fixe. Il eut la malencontreuse idée d'appeler ce tableau: „La Pensée", et de lui donner ainsi une certaine intention symbolique.

Le lendemain, toute la critique fut chez l'artiste et chacun demanda; „A quoi pense cette femme? „Car la critique ne peut pas s'empêcher d'être un peu littéraire. Le peintre l'avait été aussi, sans le vouloir, avec son titre. Mais il se révolta. Il mit les critiques à

la porte et, dans l'escalier, il leur cria qu'un tableau n'était pas un roman psychologique, que la peinture était faite pour représenter des formes et des couleurs; qu'un visage peint devait exprimer la vie et rien de plus. Il avait vu une femme assise, rêveuse, dans une pose très naturelle, qui lui avait plu: il avait cherché à reproduire cela sur sa toile, dans le jeu subtil d'une lumière momentanée, et il avouait que l'objet des pensées de son modèle n'était pas entré un instant dans ses propes préoccupations. La critique cria au scandale, au blasphème, et faillit l'écharper.

Il a toujours eu une sainte horreur des théories. Je ne lui ai jamais entendu émettre une formule toute faite sur quelque sujet que ce fût, encore moins en peinture. Sa merveilleuse intelligence, sa compréhension claire et directe de tout, s'adapte aussi bien à toutes les formes de la vie intellectuelle et matérielle. En philosophie, en littérature, en politique, il juge avec une limpidité de vue extraordinaire. Si, toutefois, on l'avait contraint à parler comme les théoriciens, je crois qu'il aurait volontiers adopté une formule comme celle-ci: „La minute qui passe est riche d'impressions: il faut s'attacher à la minute qui passe ..... „Il n'a jamais fait autre chose. Il a vécu au jour le jour: il a travaillé et cherché sans relâche. Il a été un admirable chercheur, toujours

en quête de sensations saines et fortes, adorant la vie, lui vouant le culte le plus enthousiaste, se passionnant pour ses expressions les plus coutumières et les plus simples, résumant toutes les joies humaines dans ces trois manifestations de la beauté: la femme, la fleur et le soleil.

Son maître le plus authentique, Fragonard, avait, lui aussi, cette haine des théories et des procédés. On raconte qu'un jour, le grand Fragonard, qu'on appelait dans l'intimité Frago, se trouvait dans une société de jeunes peintres de son temps et s'y ennuyait fort. On parlait de peinture et chacun émettait une opinion sur la façon dont on devait s'y prendre pour peindre un bon tableau, sur le sujet à choisir, sur les couleurs à employer de préférence et même sur la façon de tenir son pinceau. Frago se taisait. A la fin, on lui demanda son avis. Il haussa les épaules et répondit simplement: „Oh! moi, vous savez, je peindrais avec mon pied".

C'était indiquer clairement que le métier ne fait pas le talent et que l'instinct et le génie trouvent aisément leurs moyens.

Renoir est aujourd'hui un vieillard de 75 ans, impotent, aux membres complètement déformés par les rhumatismes. Il vit assis dans une petite voiture qu'il ne peut quitter. Il peint, il peint toujours, inlassablement, malgré ses

pauvres mains qui n'ont plus forme humaine. On le pousse dans sa petite voiture, dès le matin, dehors, en plein air, devant son chevalet. Il mêle volontiers, à présent, le nu et le paysage. De beaux corps de femmes, d'une souplesse extraordinaire, s'appuient à des masses de verdure et de fleurs. Certaines de ses toiles qui ne datent que de six ou sept ans, sont d'une exécution encore merveilleuse. La couleur surtout est restée la même, a gardé toute sa fraîcheur. Ce vieillard sans force, qui se survit à lui-même et qui travaille encore par un vrai miracle ou une bénédiction du ciel, a d'ailleurs conservé une vue absolument intacte, l'oeil même de sa jeunesse, plein de vivacité et de soleil.

Mesdames et Messieurs, j'ai voulu que cette causerie fût courte. On a écrit des livres sur l'Impressionnisme. L'Impressionnisme a fait école, a formé des élèves, au grand regret d'ailleurs des maîtres dont j'ai parlé, qui, venus eux-mêmes spontanément à cette expression artistique, forts de leur seule originalité, n'ont pu être suivis tout d'abord que par des imitateurs. J'en resterai là, après avoir à peine effleuré un sujet qui a pris une place capitale dans l'histoire de l'art. Ces tableaux, je le répète, vous appellent d'une voix bien plus éloquente que la mienne. Ils chantent pour vous la chanson, l'éternelle

chanson de la vie. J'imagine qu'ils ont une âme sensible, qu'ils se sentent à l'aise dans votre admirable pays de grands peintres. Ils sont venus de France, en amis; vous les avez accueillis en amis: ils connaissent la vertu et le charme de l'accueil hollandais. Ils sont heureux — (j'ai, en ma qualité de Français, quelques relations mystérieuses avec l'âme que je leur suppose) — ils sont heureux surtout d'être les hôtes de votre belle ville, de cette grande cité d'Amsterdam où il semble que batte plus fort le coeur généreux de la Hollande. Souffrez que je sois leur interprête, et l'interprête des amis nombreux que vous comptez en France, en vous exprimant des remerciements français: ces remerciements vont aux organisateurs de cette troisième étape de notre Exposition, — étape qui est bien plutôt un but, une apothéose —, et à vous tous, Mesdames et Messieurs, qui voulez bien donner à la France sous des aspects sans cesse renouvelés, le délicat témoignage de votre sollicitude, de votre sympathie, et, parfois, de votre admiration.

86-B4214

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01641 8150